

Lijfsbehoud of lichaamstaal?

Over dans

Krisztina de Châtel

Henk Oosterling

Eva van Schaik

Ed Wubbe

Oosterling: Het vorige debat over theater heeft een merkwaardige paradox opgeleverd. Aan de ene kant lijkt er door het gebruik van vele media en vele disciplines een soort fragmentatie te ontstaan. Niet alleen op het toneel, maar vooral ook in de ervaring van de toeschouwer en -hoorder. En aan de andere kant wordt een communale ervaring beoogd – het woord ‘liturgie’ viel zelfs – door het gebruik van al die media door en met elkaar. Is die paradox - de spanning tussen fragmentatie en synthese - misschien van toepassing op de dans? Of is daar iets anders aan de hand? Dat is wat wij proberen te exploreren. Het huwelijk tussen dans en media is niet onproblematisch. Ik kan me herinneren dat Anna Teresa de Keersemaeker een jaar geleden een flinke veeg uit de pan kreeg, omdat er een ‘overload’ zou hebben plaatsgevonden. Het is blijkbaar niet zo makkelijk om een spanningsvolle ‘synthese’ te bereiken. Fragmentatie betekent misschien concreet dat je al kijkend malende wordt. Klazien Brummel schrijft over *De sleutel* van Cassiers met zijn stilstaande camera’s het volgende: “Echt interactie kan op die manier niet plaatsvinden.” Vervolgens komt zij op het stuk van Krisztina de Châtel, *Lara*: “Dat gebeurde wel bij *Lara*. Zij het dat het publiek daarvoor een bijna schizofrene manier van kijken moest bezigen.” Is dat een ander formulering van wat ik zojuist beschreef? Maar wat betekent dat: een schizofrene manier van kijken, we komen er nog op te spreken wat dat betekent. In een verwijzing naar *Live* van Hans van Manen merkt Klazien Brummel verder op: “Soms had het publiek ogen te kort.” Misschien is dat wéér een andere manier om het te zeggen: “Ze hadden ogen te kort om de twee werelden te vatten.”

Wat voor vragen dienen zich aan? Laten we het voorlopig simpel houden: “Werkt multimedialiteit verwarrend?”, “Fragmenteert een interdisciplinaire aanpak onze sensorische ervaring, de totaliteit van ons lichaam?”, “Is dat de bedoeling?” - en zo niet: “Wat is dan wel de bedoeling?” - “Welke rol speelt het publiek als er sprake is van interactie?”, “Wat wil je eigenlijk van je publiek?”. In principe allemaal simpele vragen die we vanavond misschien soms te conceptueel zullen exploreren. De antwoorden staan soms in een omgekeerd evenredige verhouding tot de vragen. Vaak zullen ze overdreven zijn. Maar daarbij dienen we te bedenken dat het om een explorerend gesprek gaat. De inzet is: individuele productie, collectieve en individuele perceptie of receptie en kritische reflectie. Pas als de antwoorden op deze simpele vragen contouren krijgen, kunnen we naar mijn mening een stap verder zetten.

Robert Steijn maakt die stap misschien. Hij is dansdramaturg. Soms noemt hij zichzelf: procesbegeleider. Hij maakt over fragmentatie een interessante opmerking: “Het gefragmenteerde wereldbeeld zoals wij dit eerder onder invloed van de Franse filosoof Jean Baudrillard op de montagetafel hadden laten ontstaan was me te kunstzinnig geworden. Ik ontdekte dat die zogehete gefragmenteerde wereld pas echt iets te vertellen kreeg als ik haar zag als een product van de verschillende lagen in mijn eigen bewustzijn.” Dat is een interessante wending. Dus hij verlegt de aandacht naar de perceptie en receptie: “de manier waarop ik dat ervaar”. Misschien is dat wat Cassiers bedoelde toen hij zei: “Je kunt je eigen manier zoeken in de verschillende media. Je kunt je eigen synthese maken.” De relatie tussen filosofie en dans is voor filosofen problematisch. Het is een beladen relatie, omdat het filosoferen zo onlichamelijk is en de onmiddellijkheid van het dansante iedere reflectie overbodig lijkt te maken. Het zit zo dicht boven op je huid, dat je niet alleen geen tijd hebt om te denken, er is geeneens ruimte voor. Maar bestaat er niet zoiets als een dansante reflectie. En wat is dat dan? En waar bevindt die zich?

Maar misschien kunnen we de zaak ook omkeren: hoe dansant is het denken? Nietzsche roept filosofen op om het denken te laten dansen. Voor velen is dat alleen maar een metafoor. Oude wijze mannen, zult u denken, die ideotypische gestalten van de filosoof zijn nu eenmaal te stram om te dansen en gedachten, hoe wervelend ze ook mogen zijn, zijn te onlichamelijk om tot dansen aangezet te worden. Misschien zijn filosofen daarom zo gebiologeerd door de dans: als iets wat hun activiteit volledig ontkent. Dat zou mogelijk zijn, maar ik zou me vanavond willen beperken tot dat waarvoor ik heb doorgeleerd: bespiegelend reflecteren. En vanuit deze ook nog te beperkte expertise stel ik een drietal dansdeskundigen de vraag waarom er zo'n enorme behoefte is aan mediale (be)spiegelingen in hun eigen medium: het dansante lichaam. Zegt een dansvoorstelling haar publiek meer omdat ze multimediaal is en interdisciplinair is? Bevorderden al die reflectieve verdubbelingen de interactie met het publiek en wat voor interactie is dit precies? Zegt de drang naar multimedia en interdisciplinariteit iets over de rol van de dans in de postmoderne tijden waarin fragmentatie immers een groot probleem is? Of is het gewoon een hype?

Misschien moet ik nog eenmaal Robert Steijn aanhalen. Wanneer hij probeert de essentie aan te geven van zijn activiteit als dansdramateur en procesbegeleider zegt hij: "Maar de mooiste gesprekken vinden toch nog steeds plaats in de studio als dansers mij iets hebben laten zien en na afloop steevast dezelfde vragen stellen: "Wat zie je?" en "Wat denk je?". "Dat is het moment", zo sluit hij zijn artikel af, "waarop ik als niet-danser het dichtst bij de essentie van de dans kan komen." Misschien kunnen we een uitspraak van Trisha Brown, te gast op het Springdance festival van dit jaar, als uitgangspunt nemen: "Zoals hersenen een spier zijn, zo is de dans denkwerk. Je voornemen een dans van drie minuten te maken en niet van vier of twee en een halve minuut is filosofie."

Enkele fragmenten van *Epoxy* van Krisztina de Châtel worden vertoond, waarin naast dans en muziek op de achtergrond filmische fragmenten worden getoond.

Multimedia

Oosterling: Thom Willems die de muziek voor *Epoxy* heeft gecomponeerd, is pas begonnen toen de choreografie klaar was. Was er absoluut geen verbinding?

De Châtel: Nee, wij hebben afgesproken dat muziek en dans los van elkaar zouden worden gemaakt en daarna samengevoegd. Maar tussendoor kreeg ik voorproefjes van hem qua sfeer. Dat heeft hem geholpen.

Oosterling: Hoe zit het met de filmbeelden? Frank Scheffers heeft deze gemixt. Heb je ook filmbeelden gezien toen je de choreografie maakte of heeft hij toen alles klaar was filmbeelden gemixt?

De Châtel: Hij heeft opnamen gemaakt. Het bleef steeds theoretisch en ik heb steeds verteld van wat ik deed en wat ik wilde. En door de geschiedenis heengaan, enzovoorts.

Oosterling: Hoe bedoel je door de geschiedenis heengaan?

De Châtel: Nou ja, de ontstaansgeschiedenis van de mens. Maar het moest niet een te groot verhaal worden. Hij wilde uiteindelijk toch inspiratie. Toen ik behoorlijk op tijd klaar was, kwam hij kijken. Omdat het een vrij massaal stuk werd, was dat heel belangrijk. Ik wist wel dat je die discrepantie hebt als je met een film werkt: hij heeft toch zijn eigen wereld en hij gebruikt wat hij boeiend vindt. Ik koos Frank, omdat hij heel abstract kan denken. Hij heeft bijvoorbeeld een keer

een muziekstuk bewerkt, puur ritmisch. En ritme is zo belangrijk bij dans. Zo'n film kan iets kan bijvoegen. Hij zag bijvoorbeeld rituelen in mijn stuk. Die waren er ook duidelijk in aanwezig. Hij kwam daarna met zijn eigen ideeën over rituelen en dat vond ik doodeng. Ik dacht: dan krijg ik al die kerken en dat bleek ook zo te zijn. Toen heb ik die kerken er allemaal uitgesodemieterd.

Oosterling: Als je nu de film, de beelden, de dansante structuur en de muzikale compositie op een rijtje zet, krijg je dan een narratieve structuur? Is dat je verhaal: een kosmische of evolutionaire metafoor?

De Châtel: Dat is het nadeel, want Frank bleef, na alle discussies, zeggen dat een film iets moest vertellen. Maar dat narratieve is absoluut een nadeel. Wij, de dansers en Thom Willems, dachten van "Jezus wat wordt dat?" Stapsgewijs moesten we dingen veranderen en eruit halen.

Oosterling: Je hebt gezegd dat er zwakke en sterke momenten inzitten. Als je nu terugkijkt naar het stuk zelf, welke elementen zijn er mislukt? Waar zit structureel de zwakte volgens jou? Waar is er iets gebeurd waardoor de verschillende media uit elkaar zijn gedreven en de samenhang uiteenvalt?

De Châtel: Het is misschien net eventjes iets te verhalend. Toch vind ik het wel meevallen. De laatste versie was weer abstracter, omdat Frank me gezegd heeft dat ik ermee kon doen wat ik wilde. Het is Dirk Harbrich, degene die de beelden mixt, die veel beelden steeds weer heeft bewerkt. Met het computerprogramma *Imagine* zag je er steeds andere beelden achter. Zo ontstaat weer een ander verhaal en kun je ze alle twee gebruiken.

Oosterling: Wat betreft de dans: Scapino heeft samen met jouw dansgroep gewerkt. Maar Scapino heeft een totaal andere signatuur. Wat gebeurt er als je die twee bij elkaar brengt? Heeft de epoxy - het samensmelten van de alcane verbinding – ook in de samenwerking van die twee groepen gewerkt?

Wubbe: Het belangrijkste is dat de dansers ontzettend open stonden voor het werk van Krisztina en zij ook open stond voor onze dansers. Ze wist dat ze te maken kreeg met dansers die eigenlijk gewend waren een ander soort vocabulaire te dansen. De dansers onderling zowel van Krisztina – Krisztina nam 5 dansers mee en heeft gewerkt met 15 dansers van ons - als van ons stonden naar elkaar toe ook erg open. Er was een nieuwsgierigheid om iets anders te proberen. Ik heb Krisztina gevraagd, omdat zij een heel specifieke manier van dansmaken heeft. Voor mij en het gezelschap was het een uitdaging en wellicht ook voor Krisztina om met een grotere groep dansers te werken. Krisztina heeft een groep met maximaal 7 of 8 dansers. Dat was eigenlijk het eerste uitgangspunt. Het was aardig om dat werk van haar eens grootschalig neer te kunnen zetten met 20 dansers: het ging om de confrontatie, om de spanning: wat gaat er gebeuren met het werk?

Oosterling: Als choreograaf ben je met dat verhaal bezig. Onvermijdelijk, zoals je zelf zegt, want je moet een afgesloten compositie neerzetten. Wordt er in alle sequenties voortdurend geanticipeerd?

De Châtel: Dat hangt ervan af wat je verhaal noemt.

Oosterling: Wat noem jij een verhaal?

De Châtel: Ik vind, om duidelijk te zijn, dat gewoon ieder zijn eigen verhaal moet kunnen maken. Dat blijft risicovol, begrijp je.

Oosterling: Iedereen, dat betekent: jij maakt je verhaal, de dansers maken hun verhaal, de criticus maakt zijn verhaal.

De Châtel: Natuurlijk, maar ik blijf geloven in het abstracte verhaal en niet in het narratieve verhaal.

Oosterling: Wil je de inhoudelijke lijn en associaties die door die beelden worden opgeroepen zo veel mogelijk wegdrücken?

De Châtel: Nee, want dat is dat onderhuidse. Dat is gewoon mijn stijl. Dat onderhuidse, dat is gewoon wat je niet weet wat het is en wat je niet onder woorden kunt brengen.

Het geheim van de dans

Oosterling: Vervolgens wordt er een recensie over geschreven en daarin wordt beweert dat precies dat mislukt is.

Van Schaik: Dat geheim? Dat de dans die magie moet oproepen en dat ook die drie lagen op mij als vierde autist in het geheel losstaan?

Oosterling: Wie waren die andere drie autisten precies? Is naast film, dans en muziek het publiek dan de vierde autist?

Van Schaik: En wat gebeurt er dan als je die vier autisten in een ruimte op elkaar loslaat?

Oosterling: Wat is het 'inter' tussen de vier autisten?

Van Schaik: OK, ik heb minder moeite gehad met het laten aanbrengen en het laten inwerken van die interactie tussen beelden, klanken, kleur, licht en beweging. De *Epoxy* - die strijd of samenvoeging - de synesthesie van Krisztina's stijl met Scapinodansers, dat zijn de twee werelden die ze met elkaar laat botsen, door elkaar heen laat kronkelen als het ware en tot een eenheid laat worden. Ook dat ze vanuit twee grootheden naar het zo klein mogelijke gaat, zoals de laatste duettenserie aan het einde. Ik had moeite met het geluid erbij.

Oosterling: Wat was het probleem precies?

Van Schaik: Het feit dat ik het gedateerd vond heeft te maken met de suggestiviteit en bijna de insinuaties waarin mijn fantasie geleid wordt door de beelden van de filmprojectie. Die vond ik te narratief zoals jij dat noemt: ze schreven mij te veel voor in welke richting ik moest denken. Ik begrijp best dat zodra het begint met die blauwe bol en dat witte licht erin dat de wereld opnieuw geschapen wordt en dat het om een nieuwe kosmogonie gaat, neergezet door een choreografe, een beeldmaker en een muzikmaker. Maar dat die beelden zo duidelijk aan allerlei fases in de religie, de filosofie en de beschavingscultuur - met name die van de westerse wereld - werden gekoppeld vond ik te herkauwd. Ik vond het het abstractieniveau van de voorstelling aantasten.

Oosterling: Dat betekent dat de film volgens jou inbreuk maakt op de spanning die jij wilt vasthouden door deze niet beeldend te maken?

Van Schaik: Maar ik weet wel dat het ergens vanuit mijzelf komt. Zodra ik levende mensen op

toneel zie, gaat dat beeld eigenlijk al naar een ander plan. Ik wil eigenlijk naar levende mensen kijken.

De Châtel: Dan moet je dat doen, want dat gebeurt ook. Dan moet je je niet bemoeien met de achtergrond.

Van Schaik: Ik verschuif dat beeld dan naar een ander niveau.

Oosterling: Dat is een interessante opmerking. Guy Cassiers zegt dat je daar gewoon niet naar moet kijken.

De Châtel: Ja, precies. Het beeld is er wel, maar je gaat toch kijken. Zo van: wat is daar en moet ik het toch niet even analyseren? Nee, je moet je overgeven. Het is typisch dat er zoveel verschillende reacties waren: dat de beelden juist een eenheid zouden brengen omdat ze niet afleidend waren. Het te kleine scherm was wel irritant, maar je moet een keuze maken. Het is gewoon een kwestie van naar dans kijken met als achtergrond een bewegend schilderij. Het hoeft niet. Het is aan de toeschouwer.

Van Schaik: Dat weet ik, maar op een gegeven moment ga je óf voelen dat je het kunt uitschakelen en het je worst zal zijn óf het kan overbodig worden. Het kan iets afbreken van wat je mooi vindt.

Kunstwerk als intermedium

De Châtel: Dat klopt. Wat ik triest vind, is dat er niet meer gebruik wordt gemaakt van beeldende kunst. Waarom moet het alleen een dansvoorstelling blijven? In NRC Handelsblad stond een paar maanden geleden over *Lara*, een andere voorstelling van mij, het volgende: “Lara is paradoxaal genoeg geen choreografie geworden maar een performance die weer met beeldende kunst te maken heeft”. Het is eigenlijk een compliment. Maar het punt was dat dat eigenlijk niet werd geaccepteerd.

Oosterling: Het is interessant dat op *Lara* zoveel verschillende kritieken mogelijk zijn. Blijkbaar roep je spanningen op die daarvoor nog niet aanwezig waren in de dans. Is het een punt van kritiek dat het haast beeldende kunst wordt en dat dans ondergeschikt wordt gemaakt aan iets anders? Strawinsky heeft ooit gezegd: “Muziek is iets, dat op zichzelf staat. Dans is iets, dat op zichzelf staat. Het kunstwerk gebeurt eigenlijk tussen die twee dingen in.” Hij gebruikt nog net niet het woord ‘inter’, maar hij zegt wel “tussen die twee dingen in “. Is dat een optie? Dat betekent dat niets ondergeschikt wordt gemaakt, maar dat het werk een nieuwe ervaring oproept die daarvoor niet bestond. Zou dat voor jullie choreografen acceptabel zijn?.

De Châtel: Absoluut.

Wubbe: Als je bepaalde elementen gebruikt in een voorstelling of dat nu levende muziek is of beelden als in *Epoxy*, dan weet je dat ernaar gekeken kan worden. Je weet ook dat als je live muziek gebruikt en je zet de muzikanten - met de *Sacre du Printemps* waren dat 4 vleugels - expres in het zicht van het publiek, dan weet je dat een deel van het publiek af en toe naar die muzikanten kijkt. Daar kies je dus bewust voor. Anders moet je een band gebruiken of de muzikanten verstoppert in een orkestbak. Dan hoor je het alleen en zie je het niet.

Van Schaik: Maar dia is dus al zo oud als de dans voor zolang daarbij muziek werd gebruikt.

Oosterling: Laten we ons beperken tot wat er nu gebeurt en de geschiedenis nog even achterwege laten. Bij Strawinsky blijven twee media gewoon op zichzelf bestaan. Je kan naar de een luisteren, je kan naar de ander kijken. Maar het kunstwerk waar het om gaat, het werk dat daar wordt neergezet, bestaat eigenlijk uit de gemedieerde spanningen die door het interfereren ontstaan.

Van Schaik: Ja, omdat er ook zonder die muziek gedanst kan worden en ook die muziek zonder die dans gemaakt kan worden.

Oosterling: Maar op het moment dat het beide gebeurt, wat is dat dan?

Van Schaik: Dat is wat dans als een amalgaamkunst van beeld, klank en beweging altijd al doet. Dus ik zie daar het interessante niet van in.

Oosterling: Laten we de film erbij betrekken, een modern medium. Als je een film maakt waarvan de beelden niet onmiddellijk refereren aan de dansante beweging

Van Schaik: Nou, ik weet niet of deze beelden onmiddellijk refereren.

Oosterling: Voor jou niet?

Van Schaik: Nee, voor mij gaven zij de magie die door de dans van Krisztina werd opgeroepen geen extra vleugels of zoveel voedingsstof dat ik er toch op een andere manier over kon gaan denken. En dat verwacht ik wel als dat aan een beweging wordt toegevoegd. Voor mij was dus de dans daarvoor te sterk.

Oosterling: Kun je soms een voorstel doen op wat voor andere manier je wel met het medium film zou kunnen omgaan, zodat de dans in jouw betekenis wordt versterkt?

Van Schaik: Daar zijn wel voorbeelden van geweest. Zo net werd *Live* genoemd. Daarin wordt film gebruikt om uit te leggen hoe dans werkt. Er zijn flashbacks in dans mogelijk. Je kunt om hoeken kijken waar je normaliter niet kunt kijken: in dans gebeurt van alles, dans is überhaupt visuele en auditieve kunst. Je kunt daar via een camera op een andere, technologische manier naar kijken. Dat was de betekenis van de voorstelling van *Live* van Hans van Manen. Daarmee heeft hij in '79 een stap in de videokunst gedaan in combinatie met de dans- en choreografiekunst, waar we nog steeds niet overheen kunnen. Dat is het ingewikkelde daarvan.

Oosterling: Gebeurt in *Lara* zoveel anders?

Van Schaik: Ja, daar gebeurt iets heel anders.

Dans en nieuwe media: interactie

De Châtel: *Lara* is een computerspel dat live gespeeld wordt door een jongetje van dertien. Dat spel wordt heel groot geprojecteerd op een rond doek met dubbel beeld van twee projectoren. Er staan twee camera's op de dansers gericht en de twee beelden worden als het ware vermengd tot twee werelden. Omdat ik heel veel verkleuring kan inbrengen in live opnames lijken de dansers als het ware in de wereld van *Lara* te stappen. 'Lara' is een computerspel voor kinderen. Door het mengen van de tv-beelden is het een beetje quasi-interactief: je voegt toch twee werelden bij

elkaar. Je kunt die werelden niet beïnvloeden, maar het is toch een kwestie van bij elkaar brengen en een nieuwe sfeer scheppen. De dansers reageren op het spel, op de hoofdrolspeelster Lara, op wat zij doet. Ze imiteren haar, leveren commentaar op wat ze zelf zien. Dus ze gaan in op wat Lara doet. Dat is wel interactief: zij reageren zelf.

Oosterling: En op dat zelfde moment zit een jongetje, Jimmy, het computerspel te spelen, waarbij hij de regels van het spel volgt.

De Châtel: Ja. Maar het spel hebben we gewoon laten spelen, omdat we gehoord hebben dat toch veel jonge mensen ontevreden waren. Ze geloofden niet dat het echt werd gespeeld. En dan is er iemand die achter de video-mix zit, die onafhankelijk van dat jongetje die beelden af en toe stopzet om artistiek commentaar te geven op het spel. Vervolgens werden op het grote doek de artistieke ingrepen getoond en werd het spel afgewisseld met livebeelden van dansers, zodat je continu integratie en dialoog hebt.

Oosterling: Dus in *Lara* is sprake van een veel grotere interactiviteit. De beelden worden ingezet om onmiddellijk de dans te beïnvloeden. Klazien Brummel heeft daar ook een kritisch stuk over geschreven: eigenlijk is die ontmoeting op een bepaalde manier een schijninteractiviteit - je geeft het zelf al een beetje aan. Klazien Brummel meent, dat het eigenlijke stuk op het scherm plaatsvindt. Daarop is sprake van de versmelting. Het eigenlijke kunstwerk is dan blijkbaar het scherm. Moeten mensen naar dat scherm zitten kijken?

De Châtel: Dat is ook wat ik bedoel: mensen denken dat het beeldende kunst is. Dansers zijn heel klein. Met zo'n groot beeld kijk je over hen heen en zie je meer het totaalbeeld. En dan denk ik: waarom niet? Het is dan geen podiumkunst meer, maar gewoon iets anders. Ik zeg niet dat het geslaagd is, maar het medium film wordt door ritmische mogelijkheden en door de kleuren visueel beleefd, zoals in *Trainspotting*. Ik vind het heel boeiend hoe een film wordt gemonteerd en de mogelijkheden die je daarbij hebt.

Van Schaik: Ik vind dans altijd beeldende kunst. Ik begrijp niet waarom dat zo opeens van jou nu zo'n soort fantastisch iets is.

De Châtel: Beeldende kunst, ja, het is beeldend. Je weet dat dat lichamelijke, de dansers bedoeld wordt: je ervaart het in je lichaam, gewoon lijfelijk. En achter het lijfelijke zit beeldende kunst.

Oosterling: Het karakteristieke van podiumkunst is dat het daar op dat moment geconsumeerd wordt. Dan is het over. Je bent er onmiddellijk bij. Als je verschillende podiumkunsten gebruikt, als je muziek en dans gebruikt, blijft het allemaal hier en nu. Op het moment dat je film gaat gebruiken – niet als live registratie - dan ontvouwt je een andere ruimte. De ruimte wordt als het ware opgebroken. Je beweegt je in verschillende tijd- en ruimtedimensies.

Wubbe: Ik wilde wat anders opmerken. Als ik denk aan *Live* van Hans van Manen waar Van Schaik het al over had en aan *Lara* dan stuurt de camera eigenlijk op een bepaalde manier het gebeuren. Als ik aan *Epoxy* denk, dan is dat wat anders. Het filmwerk heeft een meer decoratieve functie. Er is een groot verschil tussen het werken met de camera en het puur decoratieve, dat een soort bewegend achterdoek is met kleur en vooral met vorm.

Oosterling: Dat zou jij dan met beeldende kunst bedoelen? Gewoon een plaatje achter een dansje?

Wubbe: Ik weet niet. Het gaat iets verder. Ik moet wel zeggen dat bij *Epoxy* – dat is misschien niet goed overgekomen - de beelden die gemaakt zijn - en hetzelfde geldt ook voor de live muziek - tijdens de voorstelling tot beeld en animatie worden bewerkt door Frank Scheffers. Iemand bewerkte dus wel de beelden naar aanleiding van wat er aan muziek en dans gebeurde. Er werd dus tijdens de voorstelling ook nog ingegrepen. Alleen het resultaat daarvan is minder direct zichtbaar, omdat je dat minder goed waarneemt dan bijvoorbeeld in *Live* van Hans van Manen, waar je de videoman kan volgen, ziet dat hij iemand opneemt en je het resultaat inmiddels op het scherm ziet.

Toeval in de dans

Oosterling: Is het mogelijk om in deze kunstvorm toeval zo in te voeren dat er sprake is van echte interactiviteit? Is er ruimte voor iemand om de voorstelling te verzieken? Of om het een kant te laten opgaan dat je niet meer kunt anticiperen en er een element van improvisatie optreedt? Dat het dus een performancekarakter krijgt dat zich vanuit de beeldende kunst heeft ontwikkeld? Of vind je dat podiumkunst - en in dit geval dans - dit niet kan toelaten op straffe zichzelf op te heffen?

Van Schaik: Ik denk wel dat het kan.

Klaar van der Lippe: Ik begrijp niet goed tussen wie er interactiviteit moet zijn. Vindt deze plaats tussen degenen die op het podium staan of gaat het om een interactiviteit met een publiek?

Oosterling: Laten we het voorlopig even beperken tot de maker, tot de productiekant, waar de multimediale interactie onmiddellijk op het verloop van de dans invloed heeft. Interactiviteit in receptieve zin - met het publiek – dat is een andere zaak. En wanneer we het nu even op de uitvoerende kant houden, kun je je afvragen of je zover kunt gaan dat je in je stukken die onvoorspelbaarheid toelaat.

Van Schaik: Ja, dat gebeurt ook al. Niet zo lang geleden is er een workshopavond geweest in het Frascati Theater in Amsterdam met het *Imagine* programma: mensen die al heel veel weten van digitale beeldvorming gingen op dat moment met elkaar in de clinch op het toneel. Het publiek mocht toekijken wat er aan toevalselementen plaatsvindt.

Oosterling: Dan kijkt het publiek dus naar een improvisatie?

Van Schaik: Ja, naar het loslaten van drie krachten die elkaars mogelijkheden aanbieden om elkaar binnenstebuiten te draaien.

Oosterling: Waar stop je zo'n proces? Want het is onvoorspelbaar?

Van Schaik: Je stopt het niet. Je zegt: "Jongens, we gaan het nu doen!"

Oosterling: Tijd is dus de enige begrenzing? Als we nu een stap verder gaan en na de interactiviteit van uitvoerders ons tot degenen richten die het werk recipiëren (en in feite dan dus eveneens uitvoerders worden). Als er bij *Lara* in de zaal mensen hadden gezeten die de beelden zouden kunnen beïnvloeden of als mensen zouden kunnen meedansen. Wat gebeurt er dan?

De Châtel: Dat lijkt me spannend.

Van Schaik: Ik begrijp het niet. Mensen mee laat dansen of de beelden mee laat bewegen?

Oosterling: Je kunt het metaforisch opvatten: ze mogen meedansen door de beelden en daarmee de dansers te beïnvloeden. Maar het kan net zo goed letterlijk worden opgevat.

De Châtel: Kijk, waarom dat zo boeiend is, is omdat een groot gedeelte van de mensheid tegenwoordig achter de computer zit en dat is toch niet niets, weet je.

Oosterling: Maar zou jij dat toelaten? Word je artistiek niet beperkt als je het publiek laat meewerken?

Wubbe: Het is een kwestie van keuzes maken.

De Châtel: Precies. En dan gaat het kunstwerk als het ware een eigen leven leiden. Ik bedoel: het wordt iets anders. Want waarom kan het niet iets anders worden? Waarom is iets zus of zo en mag het niet verder gaan?

Wubbe: Ik denk dat het een kwestie van de keuzes is van de maker. De maker kan beslissingen nemen in het stuk. Het eerste deel van het stuk heb ik helemaal in eigen handen, het tweede deel doen we met improvisatie en in het derde deel mag het publiek ingrijpen. Je kunt keuzes maken óf en wanneer je iets wilt toelaten of niet.

Zaal: Ik begrijp eigenlijk nog steeds niet zo goed wanneer dansen nu beeldende kunst is?

De Châtel: Het is ingewikkeld. Waarom? Omdat eigenlijk dans iets aparts is. Je maakt mee wat lichamen veroorzaken. Je ziet ze bewegen. Het medium lichaam is heel bijzonder in vergelijking met een schilderij, dat toch een stuk verf is of een foto. Het is gewoon een hele andere actie. Je bent als publiek bij dans betrokken. Je ziet bijvoorbeeld kloppende harten wanneer je in een theater bent. Daarom ga je naar dans kijken. Het lichaam is heel belangrijk. Vervolgens is het natuurlijk een heel ander verhaal voor de toeschouwer, wanneer het lichaam wordt verstoord of er iets aan toegevoegd wordt als achtergrond. Maar ik zeg dat het niet alleen de achtergrond is. Dat is het wat ik bedoel. Ik probeer achter de bewegende lichamen het beeld te zien en die beweging - de structuur en de vergroting ervan, het monumentale – dat is wat ik bijzonder vind. Omdat ik de ruimtelijke aspecten van het theater mooi vind. Dat ritmische vind ik heel belangrijk, omdat in mijn stijl ritme van de dans belangrijk is. Ten aanzien van het ritme kan je met de film tien keer zoveel doen, omdat de filmmontage zoveel mogelijkheden biedt. Je krijgt feeling door het medium film. Dat is mijn overtuiging, vrij intuïtief trouwens. Waarom het mij boeit om naar film te kijken? Je ervaart het toch heel anders. In plaats dat je spitzen ziet. Ongelofelijk spectaculair dat mensen zo draaien, maar er komt iets anders voor in de plaats.

Klaar van der Lippe: Volgens mij is het zo dat het fysieke lichaam ondergeschikt is aan de dans. Maar heeft het er niet mee te maken dat beeldende kunst een vorm is die je te allen tijde terug kunt zien en dat zo'n dansvoorstelling een versie is die niet herhaalbaar is? De reflectie of de ervaring – in de zaal zitten en het meemaken - is heel anders dan het kijken naar een schilderij, er weer naar kijken en dan nogmaals ernaar kijken.

Oosterling: Dus je zegt dat er wel degelijk een kwalitatief verschil blijft?

Klaar van der Lippe: Je kunt per definitie zeggen dat het een ervaring is die door de tijd getekend wordt. Ik denk dat je er niet uitkomt als je het beeldende kunst noemt. Maar ik weet niet

of dat raakt aan wat nu weer zo aardig is aan het meemaken ervan.

Oosterling: Moeten we het idee van kunstdisciplines laten varen? Blijven ze nog bestaan als je ze op elkaar ent en er allerlei andere dingen gebeuren? Maar dan raakt het ook de beeldende kunst. Door dit als laatste criterium te gebruiken val je toch ook weer terug in dat oude verhaal waarvan we nu precies proberen los te komen? Dus als de dans iets anders wordt door de beelden dan wordt het geen beeldende kunst.

De Châtel: Waarom ik het even noem is, omdat er beweerd wordt dat beeldende kunst in een museum thuishoort. Maar wie zegt dat het daar hoort? Een museum heeft een totaal andere uitstraling. Waarom niet in theater beeldende kunst erbij betrekken? En dat is wat mij eigenlijk boeit.

Brummel: Omdat we het over dat fysieke hebben wat onlosmakelijk verbonden lijkt met te zijn met dans - zelfs een dansfilm zolang het over dans gaat zou je dans kunnen noemen, hoewel het samengaat met de discipline film – wil ik Krisztina iets vragen. Je hebt in eerdere voorstellingen op een of andere manier dat fysieke van dans tot onderwerp gemaakt. Niet alleen door virtueuze bewegingen maar ook door iets op het podium te brengen waarmee dansers in gevecht moesten. Er was een soort weerstand die overwonnen moest worden. Of dat nu een blaasmachine, wind, of aarde was, kou of steeds kleiner wordende ruimten. Dus op een of andere manier is die fysicaliteit, dus vooral de weerstand met een ander medium in dit geval maar even, of een ander element, onderdeel van je voorstelling geweest of zelfs onderwerp van je voorstelling. En ik volg nu met grote belangstelling hoe je de worsteling met het beeld aangaat. Op een of andere manier is het de weerstand die dat beeld wel degelijk op weet te wekken, alleen al omdat de moderne mens getraind is om naar bewegende beelden te kijken, al zappend, en daar ongelofelijk veel informatie uit kan halen. Het is dus heel aantrekkelijk om naar beelden te kijken, omdat je heel veel informatie kan krijgen. Ik ben heel nieuwsgierig hoe je die weerstand met je dansers aangaat. In *Epoxy* ben je eigenlijk weer teruggetreden met je dansers, terwijl je in *Lara* nog een poging gedaan hebt om die nieuwe wereld die Lara zogenaamd zou scheppen voor de dansers, binnen te treden.

De Châtel: Ja, dat is ook zo. Het is zoals Ed Wubbe zei. Het is natuurlijk toch wel een bepaalde stap terug, zonder meer. Het geeft niet, ik vind het geen ramp, omdat natuurlijk het belangrijkste is dat het esthetisch blijft. Of het nou windmachines waren of aarde: het esthetische van aarde was ook een heel belangrijk punt voor mij. In het geval van *Epoxy* is ook het esthetische van beelden belangrijk. Het is inderdaad zoals jij zegt: het gekke is dat het mij ontzettend blijft boeien, omdat deze ook bewegen. Wat kun je daarmee doen? Het blijft voor mij een avontuur hoe ver ik kom. Maar in essentie is het gewoon wat jij zegt: hoever kun je gaan met het interactieve? Dat is mijn volgende project. Ik kom net uit de studio van RTL 4, uit Hilversum. In de studio blijkt dat iemand uit de commercie toch meer weet van het interactieve. Het is inderdaad: wat kun je daarmee nog verder doen?

Brummel: Want kijk, je ziet dansers harder gaan zweten als het heel warm is en ze in een glazen kubus staan. Er komt dus een extra laag over de beweging: dat is de weerstand die zij moeten overwinnen met datgene wat zich in hun ruimte bevindt. Maar met dat beeld wordt ze eigenlijk geen strobreed in de weg gelegd. En ook het toeval is voor het publiek vaak niet waarneembaar. Van iemand die staat te mixen heb ik een keer beweerd dat die eigenlijk degene is die de voorstelling controleert. Want die manipuleert het beeld en het beeld is gewoon dat waar mensen zo ontzettend naartoe gezogen worden als informatiebron, dat de dans het daarvan wel eens zou kunnen verliezen. Dan kan jij wel zeggen dat je er dan maar niet naar moet gaan kijken, omdat

dat storend is. Maar ik ben ook maar een mens. Dus ik geef me, zoals ook jij zegt, over aan dat beeld.

Mediumspecifieke reflectiviteit: dansend denken

Oosterling: Laten we eens nagaan wat het medium eigenlijk vanuit zichzelf meebrengt. Als het medium van de dans dansante beweging is en dit wat anders is dan een theatrale geste of een dramatisch gebaar, zou je kunnen zeggen dat het mogelijk is om in de termen van je eigen medium te denken? Ik zal een concreet voorbeeld geven. Een schilder denkt in zijn medium, in mijn termen, op het moment dat hij zonder reflectie van begrippen of concepten nagenoeg onmiddellijk ingrijpt in zijn werk of zich nagenoeg weerstandsloos in zijn werk beweegt, alsof hij in tonaliteiten, in kleurstellingen, in nuances, timbres, kortom nauwelijks identificeerbare spanningen ‘denkt’ die door zijn eigen medium - verf in dit geval – worden opgeroepen. Een componist denkt in zijn medium als hij onmiddellijk hoort wat hij bedoelt. Dus niet via zijn partituur. Kan een choreograaf ook zo in zijn medium denken? Kan een choreograaf in dansante bewegingen denken? Kan hij onmiddellijk zien hoe een sequentie ontwikkeld kan of misschien wel moet worden? Kan hij onmiddellijk een analyse maken zonder dat daar enige conceptuele reflectie aan te pas komt?

Van Schaik: Ik denk het wel.

Oosterling: Waarom denk je dat?

Van Schaik: Het klinkt misschien heel erg eigenwijs, maar het overkomt mezelf heel vaak. Ik hoef maar midden op een stationsplein of waar dan ook te staan of ik voel mij in een dans. En dan denk ik: wat ik hier nu meemaak, is soms wel eens sterker dan wat ik op het toneel zie.

Zaal: Wat bedoel je eigenlijk met “onmiddellijk ingrijpen”?

Oosterling: Bijvoorbeeld in een relatie tussen choreograaf en danser. Je bent bezig met een danser. Je denkt samen in je medium. De ander begrijpt meteen wat je bedoelt. Je begrijpt onmiddellijk waar de ander stuk zit en waar die doorheen moet, maar het geldt ook voor de relatie die de danser met zijn lichaam heeft. Ik denk dat schilders ook zo’n relatie met hun medium hebben. In zoverre filosofen een specifieke taal verbonden met een conceptuele reflectiviteit als hun medium beschouwen, is er ook bij hen sprake van een onmiddellijkheid. Dat maakt voor mij de lichamelijke en sensibele van het denken uit. Maar hoewel we in het laatste geval zonder meer bereid zijn te spreken van een vorm van reflectiviteit, lijkt het alsof we dit de kunsten per definitie ontzeggen. Dat lijkt mij een grove misvatting: een overschatting van de geest en een onderschatting van het lichaam, om het maar eens cartesiaans uit te drukken. Wat ik mij dus afvraag is niet of er een vorm van dansante reflectiviteit bestaat, maar wat de intermediale kwaliteiten ervan zijn. Hoe staan dansers met de wereld in verbinding en waarin verschilt die betrokkenheid van andere kunstenaars, van filosofen, van politici, van managers, van etc.etc. Welke toegang biedt een medium tot de wereld en tot andere mensen? Hoe bepalend zijn structuur en werking van dat medium? Zouden jullie daarvoor gaan, voor zo’n stelling?

Wubbe: Dat ligt eraan in welk opzicht. Als ik een voorbeeld mag geven. Zoals een musicus een concert uit zijn hoofd kan spelen doordat hij dat getraind heeft, zo kan een danser heel snel een beweging onthouden. Sneller dan een normaal mens. Of een serie bewegingen. Dat is een kwestie van trainen. Een danser denkt in bewegingen en een choreograaf dus ook. Dat is iets wat gegroeid is door lang met iets bezig te zijn. Dat wordt een soort tweede natuur.

Oosterling: Stel nu dat een filmer dit ook heeft. Die denkt filmisch, zeggen we dan. Stel nu dat dat twee vormen van reflectiviteit zijn, twee mediums specifieke toegangen tot de wereld. Twee manieren om andere werelden te ‘componeren’. Nu kijk ik naar een dans. Er wordt muziek gespeeld, er worden filmische beelden getoond, er wordt gedanst. Drie vormen van reflectiviteit worden aangeboden aan het publiek. Door welke worden we aangesproken? Denk je dat zoiets gebeurt wanneer mensen naar multimediale voorstellingen kijken?

Van Schaik: Ja, ik denk wel dat juist via dansvoorstellingen, via beeldend theatervoorstellingen of hoe je het beestje tegenwoordig ook maar wilt noemen, mensen erop geattendeerd kunnen worden dat het ook zo in het dagelijks leven altijd gebeurt.

De Châtel: Nou ja, ik heb gewoon keuzes kunnen maken. Ik vraag me af of mensen niet gewoon vooringenomen zijn. Ze gaan kijken naar een dans van Krisztina de Châtel, zijn teleurgesteld in wat ze zien en zeggen dan: “Ja, ja, ja, maar dat stoort mij en ik wil gewoon dat en dat zien in wat ik heb gezien.” Wanneer je naar Paradiso gaat of de Melkweg zijn er ook films en dansen er mensen. Je beleeft iets. Je moet proberen iets te beleven anders kun je het schudden, vind ik. En wanneer beleef je iets? Als je niet bij voorbaat ...

Oosterling: Als je niet bevestigd wordt in wat je al weet?

Van Schaik: Maar dat moet ook in een dansvoorstelling kenbaar worden gemaakt, dat dat gebeurt.

Dansreceptie en danskritiek

Oosterling: Speelt de kunstkritiek daarin een rol?

Van Schaik: Nou, als je dan toch op het punt van receptie komt. Je wil die wisselwerking tussen de drie soorten van reflexiviteit tussen muzikmaker, beeldmaker en bewegingsmaker terugzien. Er is een geheim in de voorstelling of er is een soort afspraak tussen de toeschouwer en de maker en die wil je op de een of andere manier ervaren. Je wil hem herkennen, je wil hem erkennen en als je hem niet ervaart en niet erkent, dan wil je weten waarom dat zo is. Je wilt weten wat de ideale voorstelling is en waarom je hem wel of niet hebt gezien.

Oosterling: Laat ik een voorbeeld geven. De Keersemaeker maakt een dans, *Rosas*. Greenaway filmt die dans vanuit zijn gekadreeerde blik. Wat gebeurt er met de dans? Nu hebben we het niet over een dans die voor een scherm plaatsvindt. We hebben het over een dans die wordt gefilmd waarna die film los van de dans wordt getoond: wat gebeurt daar? Is dat beeldende kunst misschien, omdat daar het fysieke lichaam afwezig is en het hier en nu gereproduceerd kan worden?

De Châtel: Ik denk dat qua beleving een film sowieso eenduidiger en simpeler is om naar te kijken. Je weet dat het een doek is, basta. Je ziet lichamen bewegen, maar de driedimensionaliteit ontbreekt. Dat maakt het makkelijker.

Wubbe: Ik denk dat het anders is. Kijk, als je in een theatervoorstelling zit kan je zelf als kijker een keuze maken. Van kijk ik hier of kijk ik daar of kijk ik naar lampjes. Maar de filmer kan jou dwingen om ergens te kijken.

Oosterling: Laten we het dan nog eens hernemen: film, muziek en dans in het theater. We krijgen het laatste stuk te zien van *Nico*, een twee jaar geleden opgevoerd stuk van Ed Wubbe en Scapino. *Nico* is een ontdekking van Andy Warhol, fotomodel, tragische zangeres van de Velvet Underground, verslaafd aan de heroïne. Het stuk gaat over haar leven. John Cale maakte de muziek en voerde deze live uit. We zien de eindscène.

Dans en politiek

Oosterling: Een multimediaal en interdisciplinair stuk met een sterke maatschappelijke input. Misschien is dat laatste in *Epoxy* veel diffuser en meer onderhuids, maar er lijkt een soort statement te worden afgegeven. Waarom een popmusicus? En waarom die? Iemand die aan de dope kapot gaat. Iemand die een heel raar leven heeft geleid waarvan niemand wist wie ze nou precies was. Is dit gewoon een persoonlijke keuze of spreekt er een diffuus engagement uit?

Wubbe: Ik vind het gewoon heel plezierig om een stuk te maken over dingen die mij interesseren of intrigeren. Dat vind ik voor mij zelf persoonlijk een goede aanleiding om te proberen daar een stuk over te maken, zoals bij *Nico* is gebeurd. Ik ben een grote fan van haar muziek. Dat is de eerste aanleiding geweest om nieuwsgierig te worden en dat heeft uiteindelijk geresulteerd in het maken van een voorstelling. Over de figuur en vooral over de muziek.

Oosterling: We horen authentieke opnames – het fenomenale *Genitor of Lunacy* – en je haalt John Cale erbij, die met haar gespeeld heeft en die speciaal voor deze voorstelling muziek maakt die in verhouding staat tot de schrijnende realiteit van haar leven. Het medium film is minimaal aanwezig. Je laat in het begin filmbeelden zien: van Warhol, van *The Factory*, van Nico's leven. Voor de rest wordt het medium film niet meer gebruikt.

Van Schaik: Maar wel diaprojecties, toch?

Wubbe: Er zijn wat dia's, maar er is verder geen film meer. Die film aan het begin is alleen bedoeld als een kleine situatieschets. Dat je gewoon even het hoogtepunt van haar leven meekrijgt, zoals jij schetst, in *The Factory* van Andy Warhol. Dat is informatie, een soort sfeerbeeld aan het begin en daarna is het pure dans. Het is in feite een pure dansvoorstelling.

Oosterling: We moeten ons dus beperken tot muziek en dans. Wat is de relatie ertussen? Is het een ondersteuning, illustratie? Is er een spanningsveld nagestreefd, zoals in *Epoxy*. Of is dit een traditionele dansvoorstelling met traditioneel gebruik van traditionele disciplines en media?

Wubbe: In zekere zin wel, denk ik. Ik heb me laten inspireren door twee dingen. In eerste instantie door de muziek en de persoon *Nico* en met die twee elementen heb ik gewoon een voorstelling gemaakt. Dus in feite heel traditioneel.

Klaar van der Lippe: Ik heb een heel prangende vraag. Als jij een dans maakt voel je hem dan? Voel je de dans die je doet of kijk je naar het beeld? Want daar zit voor mij een heel groot verschil in.

Wubbe: Ik denk een combinatie van. Ik weet niet of ik hem voel, maar ik zie een beeld in mijn hoofd of ik weet wat ik ongeveer wil en ik probeer gewoon heel banaal met de dansers in de studio dat beeld dat ik heb, en eventueel dat gevoel dat ik heb, boven water te krijgen.

Klaar van der Lippe: Begrijp je de vraag, want als het over het plaatje gaat, dan ga je naar je

oog terug. Maar is het een beweging die gevoeld wordt, dan ga je naar iets anders terug. Dan beleef je het.

Wubbe: Maar dat is volgens mij – ik begrijp het niet helemaal- maar ik denk dat de kijker....

Klaar van der Lippe: Ja? Waar zit het dan voor de kijker?

Wubbe: Een kijker moet bepalen of iets hem of haar wat doet. Of hij het interessant vindt. Ik maak iets omdat ik denk dat ik het zo wil maken en dat ik dat mooi vind of interessant vind of denk dat het zo hoort en het is daarna aan de kijker om daar een oordeel geven en te voelen wat hij of zij wil voelen.

Klaar van der Lippe: Maar begrijp ik dat door ernaar te kijken of moet ik het nadansen? Misschien is het te eenvoudig gesteld, maar als ik *Nico* zie op de dansvloer dat ik denk: “Ik heb ook wel zin om te dansen.” Maar is dat zo omdat ik het plaatje niet goed bekijk of dat ik het eigenlijk zou moeten nadansen om te begrijpen. Of maakt dat niet uit?

Wubbe: Nee, dat maakt niet uit.

Van Schaik: Het is toch een heel verschil of je voor jezelf danst of met iemand anders. Of dat je een dans maakt op mensen die door andere mensen bekeken moet worden.

Klaar van der Lippe: Wordt hij bekeken, want dat is nu de vraag? Want als hij bekeken wordt dan wordt het beeld net als film. Of zit hij in het lichaam? Wordt er een soort andere kennis aangesproken in die beweging?

Wubbe: Ik begrijp het niet, eerlijk gezegd.

Zaal: Laat ik een voorbeeld geven. Ik ben zelf choreograaf wanneer ik zin heb om zelf te gaan dansen. Maar ik zie de bewegingen, ik voel dat in mijn lijf. Bij weinig andere dansen heb ik dat. Daarom voel ik me wel aangesproken bij de vragen van Klaar van der Lippe.

Wubbe: Maar ik begrijp het nu nog niet. Wat jij hebt, jij hebt gewoon een persoonlijke ervaring als je naar een bepaalde soort dans kijkt, maar dat heeft iedereen van ons.

Zaal: Maar je kunt toch een psychische empathie voelen voor een dans door er alleen maar naar te kijken?

Wubbe: Maar dat is aan de kijker. Daar heb ik niks mee te maken.

Van Schaik: Verstand of gevoel. Ik vind het een beetje een onzin discussie.

Oosterling: Laten we een zijpad inslaan, maar toch op het veld van de receptie blijven. Waar wordt een dansvoorstelling gereciperd, als het niet uitsluitend beeldreceptie en zeker niet alleen muzikale receptie is, ook al zien we een beeld en hebben we evenals bij muziek een directe fysieke gewaarwording? Kunnen we hier over ‘kinesthetisch’ spreken? Dat is natuurlijk problematisch. Er is een lange discussie of de kinesthetische ervaring een vorm van inleving is die de esthetische ervaring van de dans schraagt. Er zijn theorieën – bijvoorbeeld van Derrick van der Kerckhoven, directeur van het McLuhaninstituut in Toronto- waarin de verslaving aan tv-kijken vanuit nabootsende musculaire bewegingen, die onbewust optreden bij het kijken naar

televisiebeelden, wordt verklaard. Stel dat je bij het kijken naar een dansvoorstelling nabootsende - of iets technischer: mimetische - musculaire ervaringen hebt. Is dat een vorm van reflectie?

Van Schaik: Ik denk dat dat voor alle mensen verschillend is in hun eigen kennis en ervaring op het gebied van beweging. Ik heb zelf heel lang gedanst. Ik denk dat ik dat meeneem als ik naar dansen zit te kijken. Ik merk hoe ze een bepaald soort moeilijkheidsgraad heel makkelijk weten te bereiken terwijl je zelf voelt “Jezus, wat is dat ontzettend knap van die mensen” of juist iets wat heel erg makkelijk is zo ingewikkeld voorstellen dat het ook anders is. En het gevoel dat u verwoordt van “Oh, ik zou ontzettend graag mee willen doen in die voorstelling” is voor mij ook een graadmeter: of ik het prettig ervaar of niet. Maar dat komt, omdat ik zelf heel lang heb gedanst.

Oosterling: Voel je het na?

Van Schaik: Nee, ik begrijp en ken ook de techniek die wordt gebezigd.

De Châtel: Vind je het een objectieve maatstaf?

Van Schaik: Absoluut niet natuurlijk. De enige objectieve maatstaf is dat je weet vanuit welke techniek het is gemaakt.

Oosterling: Op die objectieve maatstaf wil ik zo terugkomen, als we het over kunstkritiek gaan hebben. Nog een vraag, want je wilde net een vraag stellen.

Zaal: Allereerst een statement: voor mijn gevoel is het een vorm van beeldende kunst alleen met meer dimensies eraan. Tenminste dat is mijn mening. Maar nu ga ik even verder. De choreograaf heeft zijn eigen manieren om die opdrachten aan die danser te geven. Waarom is het zo dat, nadat een choreograaf of een docent die een persoon heeft getraind en voorbereid, je bij alle verschillende uitvoeringen en verschillende emoties krijg?

Oosterling: Inderdaad, waardoor wordt het door de een zus begrepen en ervaren en door een ander zo? Eva, je zei al eerder dat je als criticus een probleem hebt: dansen kun je niet onder woorden brengen. Niettemin ben jij al een kleine twintig jaar bezig wel degelijk dans onder woorden te brengen. Is danskritiek een goed geïnformeerd, maar uiteindelijk toch een louter subjectieve aangelegenheid? Of bestaat er toch een vocabulaire voor iets wat je ooit “de universele taal van het lichaam” heb genoemd? Kun je die universaliteit onder woorden brengen of blijft er iets over?

Van Schaik: Er blijft iets over.

Oosterling: Vertel er iets over, want je hebt er ten slotte een prijs voor gekregen. Wat is het punt van de danskritiek? Van beeldende kunst weten we het nu allemaal wel zo’n beetje, maar die danskritiek heeft iets merkwaardigs, omdat het om lichamen gaat die wij ook zelf zijn.

Van Schaik: Ja, ik vond het een uitdaging om ermee te beginnen en die uitdaging kun je alleen maar aannemen als je ontzettend onwetend bent, vol brutaliteit en naïviteit. Ik ben, voordat ik überhaupt begon, afgestapt op de choreograaf die ik absoluut bewonderde en die moest het mij maar vertellen. Ik zei: “Hoe moet er dan wel over dans geschreven worden?” Want deze meneer deed niets anders dan elke publieke gelegenheid aangrijpen om zijn gal te spugen en in razernij te ontsteken, in felle rancuneuze bewoordingen over wat er op danskritiekgebied in met name

Nederland aan de hand was. Dat was dus Hans van Manen. En hij zei, ik zal het nooit vergeten: “A) je moet onthouden dat “elk kunstwerk op zich al de beste kunstcritiek is.” Hoe je het wendt of keert, dus waar blijf je als kunstcriticus”. B) Je moet wel degelijk ook een aantal dramaturgische houvasten opsnorren in een voorstelling en laat ik je er maar vast drie geven, die in Nederland nooit en eigenlijk nergens ter wereld worden gebruikt. Het zijn hele simpele sleuteltjes tot dat bolwerk wat vrij hermetisch afgesloten is: hoeveel mannen, hoeveel vrouwen op het toneel, wanneer en waar gaan ze op en af en welke schoenen dragen ze.” Dan ben je al een heel eind op weg als je dat dramaturgisch vast hebt. Want die drie moeten op enige wijze iets met elkaar te maken hebben en als ze dat niet hebben dan moet je opsnorren waarom dat dan niet zo is. Je kan dat rijtje natuurlijk uitbreiden, want het is maar een beginnetje. Maar er zijn wel degelijk gewoon voor iedereen verifieerbare, controleerbare aspecten aan een dansvoorstelling. Jij hebt het over het punt van de subjectiviteit en dat is wat dans voor mij zo leuk maakt. Ga nou maar eens uitleggen waarom die dansvoorstelling voor mij interessant is! Voor mij heeft dat vaak te maken met een context waarin dat plaatsvindt. Voor mij probeert dans ook, al is het een in zichzelf besloten systeem, iets te overstijgen. Het is wel degelijk ook een seismografische kunst, ja eigenlijk, de seismograaf van de samenleving is.

Oosterling: Je zegt ergens dat een criticus altijd de danshistorische en algemeen historische context in zijn recensie moet betrekken.

Van Schaik: Wacht even. In een recensie. Ik bedoel: je bent informant naar een leek toe.

Oosterling: Er is nog een andere uitspraak van je: “Dans gaat alleen over dans in die zin dat het altijd kritiek geeft op de dans die eraan vooraf is gegaan.” Met andere woorden niet alleen de dansgeschiedenis, ook individuele oeuvres zijn belangrijk.

Van Schaik: Ja, maar net als wat ik zojuist bedoelde. Een kunstwerk is ook de beste kunstcritiek. Een dans levert altijd kritiek op de danskunst zelf. Het gaat natuurlijk altijd over dans, maar het eigenaardige van dans is dat het metaforische eigenschappen heeft. Dus het gaat ook over die metafoor: over overeenkomsten en tegenstellingen, die er in die twee vervat zitten. Dus het gaat over tegenstellingen en over schijntegenstellingen. Dat vind ik het fascinerende ervan.

Oosterling: Dans heeft dus altijd een context. Wat ik je wil voorleggen is het volgende. Er is altijd een geschiedenis, er is altijd een samenhangend geheel van andere dansvoorstellingen waarbinnen een nieuwe dans gepresenteerd wordt. Dat wil zeggen dat je altijd contextueel kritiseert. Je kunt dus zonder de kennis van de geschiedenis en zonder de kennis van de rest van het oeuvre niets over een nieuwe dans zeggen. Of kun je dat wel?

Van Schaik: Jawel, maar dat staat niet als een kritiek in de krant. Daar moet je even een verschil tussen maken. Een krant hoort over een voorstelling te gaan. Die voorstelling hoort naar de leek toe geplaatst te worden. In mijn ogen hoort een criticus een voorstelling ook in de actualiteit historisch te plaatsen.

Oosterling: Is dat niet een vooronderstelling van een bepaald soort beschrijven van kunst: altijd tegen het licht van de geschiedenis en de context van het werk houden van de desbetreffende choreograaf. Of als ik het heel scherp zeg: is dit niet een modernistische opvatting - en daar is natuurlijk niks mis mee - waarin het autonome, creatieve individu - het subject wat alles maakt en breekt - nog steeds centraal staat? En staat dat niet haaks op huidige ontwikkelingen waarin multimedialiteit, interdisciplinariteit en interactiviteit zo'n belangrijke rol spelen? Is, met andere woorden, deze manier van kunstbeschrijven niet ontoereikend - maar nu zeg ik het heel erg

onbeleefd - om precies die nieuwe ontwikkelingen waarover we nu gepraat hebben, adequaat te beschrijven?

Van Schaik: Waarschijnlijk wel. Natuurlijk, de danskritiek is ook heel lang geconditioneerd en gecultiveerd geraakt en heeft ook zo zijn eigen canons en tradities gevormd, waar het zich aan moet gaan ontworstelen of waarover het in ieder geval moet nadenken: wat doen we daarmee.

Oosterling: Moet de kunstkritiek zich ontworstelen aan haar moderne inbedding?

Van Schaik: Ja!

Oosterling: Hoe gaan we dan een dansvoorstelling beschrijven? Los van de historische context en zonder de producent centraal te stellen?

Van Schaik: Wacht even. Beschrijven of in een krant bekritisieren? Want dat wil ik wel even heel duidelijk van elkaar scheiden. Dat is iets echt heel verschillends.

Oosterling: Laten we die krant vergeten. Laten we zeggen: een dans beschrijven. Voor ingewijden desnoods, maar wat doe je dan? Kun je aangeven of en hoe binnen jouw werk zo'n overgang plaatsvindt? Hoe je anders over dans bent gaat schrijven?

Van Schaik: Ja, dat probeer ik best, maar dat is dan niet "publieksfähig", zal ik maar zeggen. Maar ik ben me er heel goed van bewust dat in de tijd waarin we leven ik eigenlijk ook al een dinosaurus ben.

Oosterling: Als ik het zo formuleer: danskritiek is op dit moment eigenlijk niet veel meer dan beeldende kunstkritiek, misschien wel zoals alle kunstkritiek op dit moment? Schrijven we niet nog steeds naar het productieniveau toe, met andere woorden met een oog op de geschiedenis en een op de choreograaf? Doen we in feite niet veel meer – maar ik geef toe: het is al moeilijk genoeg – dan het expliciet maken van de predisposities van de danser/ choreograaf? Je zegt eigenlijk wat hij geleerd heeft en hoe dat af te lezen is aan de door hem ontworpen dans. Nog steeds de dans als teken voor wat hij allemaal niet weet maar hopelijk wel doet? Staat in jouw danskritiek in feite niet de dans, maar het bewustzijn van de maker centraal?

Van Schaik: Nou, dat gebeurt, omdat je natuurlijk namen noemt en dat je probeert van de choreograaf een ontwikkeling in zijn oeuvre te volgen. Maar waarnaar ik eigenlijk op zoek ben is welke mentale modellen - maar dat zijn maar mooie woorden - achter de organisatie en presentatie van dans zitten. We hadden het net over verifieerbare houvasten van hoe een dansdramaturgie kan ontstaan of hoe je die kan checken. Ik noemde net de drie gegevens: observatiegegevens die Van Manen ooit noemde. Maar zo zijn er natuurlijk een heleboel meer. Hoe wordt het licht gebruikt? Hoe wordt de muziek gebruikt? Enzovoort. Je kunt dus wel degelijk proberen na te gaan hoe een dans is geconstrueerd en loskoppelen van wat je ervan vindt. Maar, er wordt mij gevraagd wat ik ervan vind - in een krant - dus zeg ik dat.

Oosterling: Dat is het journalistieke aspect: het verkopen aan een groter publiek, zal ik maar zeggen.

Van Schaik: Nou ja, verkopen. Het is de aard van je werk.

Oosterling: Je hebt zelf ooit gezegd dat een vakpublicatie toch wat anders is dan die

journalistieke stukken.

Van Schaik: Ja.

De Brabander: Je had het daarnet over een rest die overblijft en over een paradox in je schrijven. Is het zo dat je naar die rest toeschrijft? En hoe doe je dat dan?

Van Schaik: Nou, dat weet ik niet. Daarmee maak je een voorstelling dus eigenlijk kapot. Daar ben ik vaak heel bang voor.

Oosterling: Is dat dat geheim waar je het eerder over had?

Van Schaik: Je moet er omheen blijven cirkelen. De dans is inderdaad te concreet om er met woorden bij te kunnen komen. Maar je moet juist wel op zo'n manier schrijven dat mensen er zich iets bij kunnen voorstellen. Je moet niet zozeer de zin ervan aangeven, hoewel in sommige geval dat wel kan en in andere juist absoluut niet moet. Maar, als je het dan toch hebt over kritiek schrijven: je moet ze er ook zin in laten krijgen. Dat is interessant.

Oosterling: Exploreer je in je stukken de verbeelding van mensen? Stimuleer je hun fantasie?

Van Schaik: Dat probeer ik wel. Of althans om ze te laten zien dat ik die dans zo heb ervaren. Het geeft misschien wel, dat is heel egoïstisch, meer van *mij* bloot dan van het stuk wat ik heb gezien. Het kan volgens mij ook niet anders

Oosterling: Denken jullie als choreografen na over je publiek? Hoe ze naar je kijken? Is dat een factor waar je rekening mee houdt?

Van Schaik: Tuurlijk.

Wubbe: Onbewust wel, denk ik. Kijk, op het moment dat je - nu spreek ik voor mezelf - een stuk maakt, ben je op dat moment je eigen publiek. Onbewust kijk je wat je aan het maken bent en als je het ermee naar je zin hebt, ga je er van uit. Dan hoop je dat het grootste deel van het publiek dat ook heeft. Dus je toets dat wel.

Oosterling: Maar je bent dus een publiek dat stevig geïnformeerd is?

Wubbe: Ja, gelukkig wel.

Tjon A Fong: Kan het ook andersom. Kun je ook als choreograaf denken: mijn publiek vindt het niks en daarom doe ik het als choreograaf niet.

Schaik: Ik vind, dat je iets voor een theater maakt.

Tjon A Fong: Ik vraag me dat af. Het is natuurlijk ook een spanningsveld. Je kijkt als choreograaf, maar ook een beetje als de toeschouwer. Je zit in die dubbele positie, iedere keer weer. Maar hoe werkt dat dan? Is er dan een wisselwerking of ben je dan uiteindelijk toch meer choreograaf die de eigen ideeën volgt?

De Châtel: Ja, uiteindelijk wel. Ik bedoel een choreograaf gaat naar iets kijken. Je kijkt naar je eigen dingen. Maar in wezen doe je toch wat je zelf beleeft.

Zaal: Maar bijvoorbeeld als je je stemmen gebruikt. Dan heb je ook een bepaald idee hoe je die wilt gebruiken. Zijn er dan ook momenten dat je bepaalde beelden afkeurt. Dat je denkt: nee, dat komt niet over als ik kijker zou zijn?

De Châtel: Ja, ja. Uiteraard

Van Schaik: Ik vroeg me af in hoeverre een choreografe autonoom is in wat ze verkiest op het toneel te laten gebeuren of zichtbaar te maken. Je moet je product toch eigenlijk ook legitimeren vanuit het feit dat het bekeken wordt. Dat je het te kijk stelt. Dat heeft toch bepaalde consequenties. Niet dat je een knieval moet doen naar de wensen van het publiek. Je wilt juist de waarde van de dans ten opzichte van de wensen van het publiek verdedigen als het ware. Maar er zit toch een aspect in het gegeven dat je het bezichtbaar maakt.

Communicatie en entertainment

Wubbe: Je wilt op een bepaalde manier communiceren. Ik denk als je wilt communiceren dan hou je er - dat is een deel van het proces - onbewust rekening mee. Maar dat gaat eigenlijk vanzelf, denk ik, omdat je wilt communiceren.

Van Schaik: Maar wat veronderstel je aan communicatieve vaardigheden bij je kijkers?

Wubbe: Op een bepaalde manier is het eigenlijk toch entertainment. Je kan er dan nog zo'n experimentele voorstelling van maken, maar uiteindelijk wil je toch dat mensen een spannende, leuke en verwarrende avond hebben. Er moet iets gebeuren met mensen. Dat wil je, en ik denk dat je als maker probeert een voorstelling te maken die voldoet aan een van die kwalificaties.

De Châtel: Ik vind dat je door de persoonlijkheden van je dansers communiceert. Dat je eigenlijk ontzettend hoopt dat die dansers die jou iets zeggen qua persoonlijkheid, dus gewoon puur als wezens, dus als medium, dat dat ook je publiek aanspreekt.

Oosterling: Dan spreek jij eigenlijk via de dansers?

De Châtel: Ja, eigenlijk wel . Dus ik vind dat dansers - dat is eigenlijk in tegenspraak met dat ik vind dat de achtergrond zo boeiend is - eigenlijk gewoon het belangrijkste zijn. Zij gaan toch eigenlijk zeggen wat je wil. En daarom is het zo bijzonder. En dat is wat anders dan met tonen of verf. Het is continu lichamelijk. Omdat je met dansers praat, communiceer je en vervolgens gaat die communicatie verder.

Oosterling: Dus zijn we, ondanks alle beoogde intermedialiteit, toch weer teruggekomen bij het belang van je eigen medium: je wilt toch je dansers en *niet* de beelden gebruiken om te communiceren.

De Châtel: Ja. Wat dat betreft vind ik dat het fantastische. Ik blijf ook gewoon dankbaar ten aanzien van de dansers omdat ze zich uitsloven om daar gewoon iets neer te zetten wat ik wil. Het gaat dus om hen. Als je hen niet hebt of een van je belangrijkste dansers ziek is, dan ben je half verkocht. Het is de uitstraling van alles - van top tot teen - van een danser dat zo belangrijk blijft. Daarom kun je bepaalde dansers niet vervangen. Dat is het bijzondere. Bepaalde dansers moeten een bepaalde dans doen. Die kunnen niet zomaar worden vervangen in dit soort medium:

het lichaam, inclusief een heup. Een brede heup, ik denk dan van: ah, niet mooi. Groot hoofd, ook niet mooi. Zo gaat het gewoon. Weet je, dat is esthetiek.

Zaal: Als de dansers altijd het belangrijkste blijven, waarom gebruiken jullie dan toch andere media, zoals de film. Waarom doen jullie dat?

De Châtel: Dat is ook zo. Maar het één sluit het andere niet uit. Niet dat ik er met dit antwoord onder uit wil. Maar omdat ik toch vaak heel graag naar een museum ga en ongelooflijk van beeldende kunst hou, blijft dat voor mij ook ontzettend belangrijk. Ik maak de dansers vaak - dat lijkt ook tegenstrijdig - ondergeschikt aan de ruimte. Ze zijn dan eigenlijk een pion in de ruimte. Maar dat is mijn stijl. Dat is het idiote! Je hebt lichamen nodig en dus gebruik je ze ook op die manier. En toch zeg ik ze: nu mag je ook stralen, nu mag je ontploffen. Het is echt zo dat ik steeds de strijd in mijzelf voel. Steeds – terugkomend op Nietzsche – die strijd tussen lichaam en geest, het *Dionysisch-apollinische*. Het lichamelijke van de *Dionysos*, van doorgaan, doorgaan en toch ook van *Apollon*: van controle. Want ik weet dat ik altijd de controle zal hebben. En altijd tegen de dansers zeg: en nu moet je stilstaan. En dat is het medium, het bijzondere. Maar dat blijft gewoon de strijd van al die lichamen. Ik denk dan van: nee, nee niet zo hevig! Nee, even rustig aandoen of compact houden en ruimte.

Oosterling: Dus toch liever geen toeval?

De Châtel: Nee, dat is ook zo. Maar dat blijft een strijd in mijzelf. En dat je die dingen doet en dat je die vrijheid geeft om dat te veranderen, dus dat het steeds complexer wordt, dat hoort erbij.

Zaal: Dan heb je een zaal vol toeschouwers en daarmee natuurlijk ook een zaal vol verschillende interpretaties en meningen. Ik vind eigenlijk dat, hoe meer je toevoegt aan de dans - behalve dan dat lichaam - aan de danstechniek en de emoties, er een soort vervuiling optreedt. Daarom vind ik ook het stuk van *Nico* dat ik zojuist heb gezien, even lekker genieten. Dat vind ik *puur* dans. Want dans is ook de meest directe kunstuiting. Je hebt er dan ook geen andere middelen voor nodig dan het lichaam. En de muziek. Alles wat je daarnaast gebruikt, is eigenlijk heel storend. Ik ben ook naar *Onder het melkwoud* geweest met prachtige filmbeelden, maar dat hoeft voor mij niet. Dat heeft Dylan Thomas ook niet bij zijn script geschreven.

De Châtel: Maar dat is ook zo. U heeft helemaal gelijk. Maar dan is het pure...

Zaal: Misschien hadden ze toen meer inlevingsvermogen dan de mensen van nu.

Zaal: Dat maakt toch niet uit, je hoeft toch niet naar het filmpje te kijken.

Van Schaik: Dat vind ik echt onzin. Je kan een beeld niet zomaar uitschakelen. Je kan niet zeggen in de natuur van nu zie ik het ene bloemetje en ik zie het bloemetje daarnaast niet. Dat is onzin.

Zaal: Is dat iets voor de nieuwe generatie. De filmpjes en de toeters en de bellen? En straks misschien ook de geuren?

Oosterling: *Als* dans over het lichaam gaat, dan gaat het misschien toch vooral over de beweging, de ritmiek. Dan gaat het niet over geur, smaak, hoewel beeld en geluid onontbeerlijk lijken. Voor u is er maar een ding: kijken en meevoelen met die danser op de beweging. Is dat *pure* dans? Of – om het nogmaals naar de intermedialiteit terug te brengen – komen in dans niet eigenlijk bij

uitstek – en Eva van Schaik heeft dat ooit eens in een recensie gezegd - *alle* kunsten samen? Niet in het minst omdat het lichaam al die zintuigen in zich draagt waarop vervolgens al die kunsten zijn opgebouwd: beeldende kunst, muziek, kookkunst, parfums, het maakt niet uit. Ze zijn er allemaal gebaseerd op dat lichaam als een contractie van zintuigen. Misschien dat we daarom op de een of andere manier in de dans een *toegang* hebben tot iets dat primair is. Misschien is dans daarom de meest basale kunstvorm is.

Dans en kritisch vermogen

Oosterling: Maar als dat lichaam op een bepaalde manier – Krisztina de Châtel zei het zelf al - *gewrocht* wordt en gecomponeerd wordt en haast als een machine - Trisha Brown noemt het zo: machine - in elkaar wordt gezet totdat het die compositie en choreografie oplevert die je wilt hebben, blijft er dan nog ruimte voor toeschouwers om zijn kritische vermogen te voeden. Is het louter entertainment of zet de dans ons ook nog aan tot denken, mogelijk tot een kritisch inzicht? Kan met andere woorden een dans subversief zijn? En op welk niveau wordt die subversie aangezet?

Van Schaik: Waarom dacht je dan dat de kerk dansers eeuwenlang een beroepsverbod heeft opgelegd?

Oosterling: Kun je me dat dan even uitleggen? Waar ligt dan die subversiviteit? Wat maakt het na het afnemen van de macht van de Kerk dan nog steeds tot een kritische kunstvorm? En dan doel ik niet op de politiek correcte kunst waarmee we nu worden doodgegooid.

Van Schaik: Omdat dansers oncontroleerbaar zijn in wat zij denken.

Oosterling: Maar dat gebeurt niet in de choreografie. Daarin zijn ze helemaal onder controle.

Van Schaik: Dat dacht je. Misschien zitten ze ondertussen wel te denken: oh God, ik heb mijn potje spinazie laten opstaan. Maar de toeschouwers kunnen óók denken wat ze willen bij het zien ervan. En dat is oncontroleerbaar door macht.

Oosterling: Misschien moet ik het anders formuleren Als je kijkt wat er in de jaren zestig is gebeurd in de modernistische dans, niet in de moderne dans, en wat er daarna gebeurt in de tachtiger en negentiger jaren, dan zie je op de een of andere manier dat dat lichaam helemaal, met dat rottige filosofische woord, helemaal ‘gedeconstrueerd’ wordt. De vooronderstellingen van de moderne dans worden geëxpliciteerd en dit vormexperiment wordt tot inhoud verheven. De vorm lijkt de boodschap en in een welwillende lezing van deze choreografieën herken je misschien pogingen om het uiteenvallen van een eens zo vertrouwde wereld, de beruchte postmoderne fragmentatie, kritisch dansant te toonzetten.

Van Schaik: Maar Pina Bausch lijkt mij juist politiek theater.

Oosterling: Ja, maar Bausch maakt nu niet meer dit soort politiek danstheater. Sommige dansers die bij Bausch gezeten hebben, zijn eruit gestapt en zijn in Soweto politiek danstheater gaan maken.

Van Schaik: Ja, dat is er maar één geweest. Als danser houd je gemiddeld twintig jaar die vier dubbele tropenjaren vol. Als deelgenoot in the *system of madness*. En dan stap je of er gewoon uit, of je bent knetter. Ok, je stapt er uit en je trekt de consequenties van wat je hebt gedaan en

gaat ermee naar Soweto. Een andere danseres gaat naar de binnenlanden van Australië of naar ...; weet ik veel wat ze gaan doen.

Oosterling: Maar kan dans *nu* nog kritisch of subversief zijn of iets *doen* waardoor het een andere dan politiek correcte betekenis krijgt. Een subverterende betekenis, een veel subtielere vorm misschien.

Van Schaik: Ja, ik denk dat dans nu bezig is niets anders te doen dan dat. Wat indruk maakte, waren artikelen en ook uitspraken van *Frédérique Flamand*. Hij is artistiek leider en choreograaf in *Charleroi* met een eigen jonge groep dansers, die hij de rebellen van de toekomst noemt, omdat ze zich, in hun verkenning en presentatie van het lichaam, duidelijk teweer stellen tegen wat ook wel genoemd wordt de *industry of oblivion*: de industrie van het grote vergeten. Foucault noemde de tijd ooit de meest schaars wordende grondstof in onze samenleving. Zij stellen zich op als seismograaf van wat er met de veranderingen van onze zintuigen gebeurt. Nu, er zijn geen andere kunsten waarin dat zo duidelijk aan de kaak wordt gesteld.

Zaal: Sorry, ik begrijp het niet. Kun je iets specifieker worden over hoe dat dan gebeurt? Is dat omdat ze live...

Van Schaik: In hun presentatie van het lichaam ten opzichte van machines: hoe wij worden gemanipuleerd in onze lichaamsbeleving door de industrie. Door allerlei invloeden vanuit de samenleving hebben wij een andere lichamelijke beleving dan, zeg maar, 20 jaar geleden. En dat zie je in voorstellingen die dat als onderwerp nemen. Die schizofrenie die daar mee wordt opgeroepen, die wordt door hen verbeeld in een voorstelling.

Oosterling: Maar geef je nu een uitstekende beschrijving van wat er in de *Epoxy* gebeurt?

Van Schaik: Nee, dat gaat over iets anders naar mijn gevoel.

De Châtel: Ja, maar zie jij in de bewegingskwaliteit in *Epoxy* toch niet een beetje verandering als ik eerlijk mag zijn?

Van Schaik: Wat ik als bewegingskwaliteit vooral het interessante vond was die combinatie van die twee signaturen van dansers: jouw eigen dansers en de Scapinodansers, die op een heel andere manier gewend zijn hun handschrift als het ware te schrijven of zichzelf te articuleren in bewegingen. Je ziet dat combineren. En ik denk dat jij je daarin heel duidelijk opstelt: je componeert dans op deze tamelijk stringente manier.

De Châtel: Maar zie je niet iets anders dan machines. Denk je dat dat niet gewoon schokkerig bewogen wordt. Dat men onbewust bezig is om...

Van Schaik: Dat zeg ik ook: daar zijn wij ook mee bezig. Dat laten ze ook zien in hun dansen.

Oosterling: Mag ik dit verbinden met een eerder punt: hoe kun je nu nog een kunstkritiek schrijven? Is het probleem van de moderne kritische instelling niet dat deze voor alles negatief georiënteerd is: je zoekt naar een punt waar je op inzoomt en dat punt is meestal gericht op hetgeen waar je het meestal *niet* mee eens bent. Zou je op een *andere* manier gebeurtenissen kunnen beschrijven, waarin het *affirmatieve* moment centraal staat. Beide momenten zitten naar mijn mening in jouw kritiek, maar hun verhouding is *ambigu*. En dat heeft misschien iets te maken met het feit dat je het de ene keer analyseert vanuit de geschiedenis en het oeuvre en op

een ander moment vanuit jouw subjectieve ervaring op dat moment.

Van Schaik: Ik heb een kritiek geschreven over twee choreografieën binnen één programma. En die heb ik gekoppeld want ik moet het over het programma hebben en niet afzonderlijk over de *Sacre* en over *Epoxy*. Ik moet het over een programma hebben van anderhalf uur waar de toeschouwer te maken krijgt met twee opvattingen over dans, twee methoden over omgang met dans, en over verschillende thema's die toch met elkaar te maken hebben. Al was het maar, omdat Ed heeft gezegd: ik heb een *Sacre* van 4 jaar geleden en *Epoxy* is de nieuwe *Sacre*. Of dat wel of niet waar is, het is commercieel een aantrekkelijke uitspraak.

Wubbe: Ik moet even uitleggen waar het over gaat. Het was een beetje uitdagend, want in die tijd toen wij de premiere hadden, werd toen ikzelf de *Sacre* deed ook in Springdans die reconstructie uitgevoerd. Een journalist bracht dat naar voren en daar is die uitspraak uit voortgekomen.

Oosterling: Het gaat misschien uiteindelijk om - als we terug gaan naar *Epoxy*, want dat is ook de aanleiding geweest - om *wat* de status is van de kunstkritiek op dit moment.

Van Schaik: Ok, als we het daar over gaan hebben. Het is een heel ingewikkeld probleem.

Oosterling: Wat is de status van de kunstkritiek wanneer deze *niet* subjectief is. Want er zijn critici die menen dat danskritiek een beschrijving van een puur subjectieve ervaring is, zij het een goed geïnformeerde, subjectieve ervaring. Ontstijgt jou danskritiek daaraan? Of kan die ingeruild worden voor een *andere*, goed geïnformeerde, subjectieve ervaring?

Van Schaik: Volgens mij is het iets meer dan alleen goed geïnformeerd zijn over de persoon van de choreograaf. Het is wel degelijk ook een zoektocht naar criteria voor de dans. En ik meen dat er een aantal zijn. Die zie je ook altijd terug in mijn kritieken. Ik noemde daarnet een paar. Ik probeer er altijd in te verwerken: *live* of *geen live* muziek, hoe wordt het licht gebruikt, klopt dat met wat ik zie, hoe is eigenlijk de temperatuur of klimaatswisseling die er tijdens een voorstelling plaatsvindt. Zo zijn er allerlei dingen die ik probeer onder woorden te brengen. In het laatste boek dat ik heb geschreven heb ik meer dan honderd balletten van één choreograaf beschreven. Ik heb ook daarin geprobeerd mijzelf aan een soort model te houden. In mijn beschrijving van de balletten waren er steeds in ieder geval 6 punten waaraan het moest voldoen. Plus daarbij nog eens het commentaar van de uitvoerende zelf voorzover ze daarover nog te interviewen of te spreken waren: wat is er met dat ballet in de de loop der jaren gebeurd? De dans in de kunstkritiek, daar maak ik me heel ernstig zorgen over. Er is jarenlang geschreeuwd: de danskunst is geëmancipeerd. Ik denk dat de danskritiek *zelf* dat nog niet is, nee.

Dubbelzinnig mededelen van het hier en nu?

Oosterling: Nog een vraag over de eventuele dimensie van podiumkunsten: het *hier-en-nu* karakter. Voor je het doorhebt, is de voorstelling al voorbij. Is het probleem van het beschrijven van de podiumkunsten niet dat de *snelheid* waarmee je het ondergaat en de hoeveelheid media waardoor je wordt bestookt de criticus voor een principieel probleem stelt? Ben je op *dat* moment eigenlijk wel in staat om die gedistantieerde positie in te nemen? Is het dilemma van de danskritiek niet hierin gelegen dat je een dubbelzinnige *mededeler* bent van het gebeuren? Want je kunt als criticus niet echt nog een keer kijken: iedere uitvoering is immers verschillend. Eva van Schaik noemt het temperatuur, Guy Cassiers een haast religieuze ervaring.

Van Schaik: Jij ziet het als een probleem. Ik vind het juist het leuke daarvan.

Oosterling: De vraag is wat voor een geëigende manier van beschrijven er is voor deze dubbelzinnige mededeling van het hier en nu?

Van Schaik: Jij had het er net over van critici geneigd zijn te zoeken naar dat punt van de voorstelling wat hun niet zint en het daaraan dan op te hangen en neer te sabelen. Maar dat is niet waar.

Oosterling: Dat is lang een traditie geweest.

Wubbe: Bedoel je misschien dat een criticus altijd bij een première komt en dat een stuk dan net vers is? Een dansstuk wil zich nog wel eens ontwikkelen in een serie, en ik zou er wel voor pleiten dat een criticus nog eens moet terugkomen na een x- aantal voorstellingen om dan *toch* nog eens te ervaren hoe iets is gegroeid.

Van Schaik: Tuurlijk.

Klaar van der Lippe: Dat lijkt me logisch. Waarom zou je na die ene keer als als je iets een keer voorbij hebt zien komen het dan heel formeel beschrijven? Waarom ben je dan aan het ijken? Van een theatervoorstelling kun je in principe de tekst nog een keer teruglezen. Maar *wat* is je referentiekader bij een dans? Dat ontwikkel je door heel vaak te gaan kijken.

Van Schaik: Kijken, kijken, kijken. Maar sorry hoor, de man die een film of een toneelstuk uitvoerig beschrijft, heeft hem ook maar één keer gezien.

Klaar van der Lippe: Heb je dan een geheugen dat je bepaalde passages terug kunt zien?

Van Schaik: Nee, het is een vak. Er komt ook een schrijftalent om de hoek kijken. Je vergeet ontzettend veel van dans. En dat is een heel belangrijk gegeven want je moet je realiseren wat je onthouden hebt en wat vergeten. Maar het lastige is dat wat je vergeten bent natuurlijk heel moeilijk te controleren is. Want dat ben je vergeten. Dus ik kijk heel anders wanneer ik niet hoeft te schrijven dan als ik wel moet schrijven. Voor mij is het echt gewoon werk.

Klaar van der Lippe: En daar zit waarschijnlijk het punt van Oosterling van dat 'vergetende'. Is dat niet de *essentie* van de ervaring van het kijken? En zit die kritiek niet daarin, naar het steeds voortdurende dat het *valt*: dat het op het moment dat je erboven gaat staan je je in een andere tijdsdimensie verplaatst waardoor je precies dat verliest wat aan je gebeurt en hoe het misschien wel altijd aan je zal gebeuren. Iets wat misschien wel eigen is aan het dansende.

Van Schaik: Natuurlijk. Al tijdens de dansvoorstelling zelf komt er een stofje tussen wat je ziet en wat je in je geheugen opslaat. Dan is het eigenlijk al aan gruzelementen.

Oosterling: Kortom, het is geen benijdenswaardige positie dat mogen we ondertussen wel concluderen. Afsluitende vraag: Is het zo dat mensen plezier kunnen beleven aan het lezen van kritieken?

Van Schaik: Nou, dat is een heel belangrijke vraag.

Oosterling: Is dat met andere woorden ondertussen niet een medium in zichzelf geworden? Een ervaring die misschien wel onmisbaar is als we over intermedialiteit van hedendaagse kunsten

willen spreken? Hebben we, zodra we er over gaan schrijven, namelijk niet een tussengebied geformuleerd: namelijk tussen wat wij ervan begrijpen en wat we ervaren.

Van Schaik: Ik denk dat een kritiek of een recensie in de levenscyclus van een kunstproduct een bepaalde plek inneemt die hem wordt toegekend. Door factoren die de criticus overigens zelf absoluut niet in de hand heeft. En dat komt door de manier waarop de kritiek wordt gebruikt. Maar ook door de manier waarop hij door de groepen zelf, door programmeurs en producenten wordt gebruikt. Maar het leuke is dat we in Nederland voor de dans niet één criticus hebben die bepaalt wat kritiek is, maar een stuk of twintig (of vijftien). En nog leuker is dat ze het bijna altijd met elkaar oneens zijn. Dat is erg goed.